

***EROTISMO Y ANDROGINIA EN
LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA***

GILBERTO VÁSQUEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Murcia

IMAGINAR EL CUERPO Y SU DESEO

La alteridad se ha ocupado de devolvernos el cuerpo, de restablecer los límites difusos de lo *otro* y otorgarnos su fisura en los amagos de lo escrito. Y si, tal como han explicado indistintamente las formulaciones de Bataille, Levinas y Blanchot, la escritura de la alteridad esta ahí para testimoniar lo insoportable, podríamos tal vez decir que esa escritura imagina el cuerpo, lo construye y diversifica para ofrecernos de su insoportable, una simbolización del deseo. De allí, que el erotismo en la literatura vislumbre esa zona que, a decir de Julia Kristeva (1991), busca la continuidad del cuerpo y su sexualidad en el cuerpo de la escritura.¹ Pero, quizás, esa continuidad se ve imposibilitada, por decirlo de alguna manera, por la propia naturaleza lingüística de los textos: su acorralada forma no puede albergar en su horizonte de sentido las dimensiones idénticas de un supuesto referente corporal, en otras palabras, no es fiel en su representación al *eros*, a la *pulsión*, al órgano, al latido. Es tan sólo el eco artístico, ceremonioso y variable de un deseo vuelto escritura. En cualquier caso, hablaríamos de “la escritura del cuerpo” en la medida en que ésta represente, organice y limite un estado del deseo: “...las pulsiones del sujeto se anudan al lenguaje, — apunta Doubrovsky — se agarran a los fonemas y los lexemas, toman posesión de la materialidad significante”.² Quizás por ello establecer el funcionamiento erótico de los textos entraña una dinámica, donde la imagen de la insuficiencia del referente y del decir erótico, nombran un cuerpo, una voz o el hacer del personaje siempre como la asunción de lo otro, de una *exterioridad*.³ Recrean el cuerpo desde una estética dual en la que convergen la plenitud y la carencia; la interdicción y lo transgresivo; lo sublime y lo abyecto, la santidad y la sexualidad desbordada. El erotismo como transposición de la sexualidad al

¹ La autora enfatiza esta postura en otro libro *Sol Negro: melancolía y depresión* (1997). Al respecto explica esa transposición no lineal, y más bien quebrada, que acontece en el cuerpo, en los humores, en los deseos y se aventura con otros elementos del lenguaje al lugar de los signos, cuya resonancia se derrama en las formas del artificio, la huella y el testimonio. Pero atención: el hecho de que la noción de deseo sea la raíz de una formulación de lo poético, se debe a que ésta atiende a la “aventura de la creación” y no a una psicología de su autor. Así lo que se llama “escritura del cuerpo” obedece a la idea de vislumbrar el texto literario como un cuerpo amoldado al crepitar de sus propias pulsaciones. De allí que su origen y su organización, como la de un sujeto corporal, entrañan unos límites — señalan lo que el texto no es — y vislumbra una dirección que “apunta al deseo de su otro”.

² Citado por Gamoneda Lanza (1995: 238).

³ Cf. Levinas (1977), página 201.

lenguaje, ostenta – como masculla Octavio Paz (1990) – la transfiguración, la metamorfosis y el vértigo de la metáfora. Mientras que la sexualidad organiza el celo permanente de los hombres desde el instinto, y podemos ver que su instancia primera se dirige hacia la reproducción y el establecimiento de un Orden, el erotismo – en cambio – trazando una frontera entre naturaleza y cultura, es sobre todo deseo, escena para el goce. Entre el cuerpo sexual o pulsional y el ser deseante se coloca una prohibición y, en consecuencia, el erotismo emprende el juego transgresor que niega y afirma. Y en ese juego, a tan sólo un paso, podría emerger abrupta, la voluptuosidad y más aún, las expresiones del mal y la violencia. Como ha señalado el mismo Paz: los límites entre, lo sexual y lo erótico y aún más; entre lo erótico y lo pornográfico, no son del todo nítidos.⁴ Y frente a esos límites sin nitidez o borronados, a veces, se imponen otros elementos, otras estrategias que, como la *androginia* y sus gradaciones confunden y trastocan el cuerpo de la escritura hasta llegar a sumirlo en los derroteros de lo incierto, haciendo sucumbir los constructos identificatorios que separan, sustentándose en un dimorfismo genital, al macho de la hembra, lo masculino de lo femenino y, en consecuencia, la elección de un objeto de deseo. En este sentido, me interesa compartir con ustedes, una línea de investigación aún en proceso, cuyo objetivo muy cercano al de esta comunicación, pretende estudiar el horizonte ficcional que, en algunas narrativas españolas y latinoamericanas contemporáneas representan y construyen con la apuntada imposibilidad primera; un cuerpo textual atravesado por el deseo, donde el erotismo y las *tácticas de androginia* encuentran asideros diversos e impredecibles. Me he propuesto en este breve espacio interferir con la imagen del andrógino (su deseo y sus formas degradadas) como una asunción vertiginosa y también oscilante entre el erotismo y la sexualidad. Interferir con la mirada puesta en las diferentes “imposturas”, máscaras o distancias retóricas de autores que, como Manuel Vicent; Juan García Hortelano; José Luis Sampedro; Luis G. Martín; han desarrollado con respecto al tema en alguna de sus novelas.

ANDROGINIAS: DESLINDE, CONVERGENCIA Y GRADACIONES

La identidad de género, como podemos suponer, está asociada en nuestra cultura, a las imposiciones esencializadas. Esas esencias asignadas y aparente-

⁴ Octavio Paz observa este acontecimiento suponiendo que lo sexual se une a lo amoroso por la representación de las palabras, donde el cuerpo juega un papel primordial, mientras que ese cuerpo, su exacerbación genital, alimenta la instancia de lo pornográfico.

mente dominadas por la naturaleza sexual conminan a creer que los cuerpos atienden a la identidad basándose en un principio meramente genital. Esa perversidad como bien subrayó Foucault en su tiempo, cobra resonancias en el entramado ficcional, a partir de una Historia que ha inventado sus sueños con cuerpos, formas y apariencias modélicas: fácilmente asignables a un sexo u otro. Una civilización que acuña el orden sexual con una furiosa necesidad taxonómica. La indefinición, la ambigüedad, el enrarecimiento de apariencias cuyo resultado es el goce de lo híbrido en la incertidumbre de cuerpos liminares, ha librado en esta civilización sus luchas contra la esquematización y contra el mandato que le pone orden a los cuerpos y a sus deseos. Con el *Orlando* de Virginia Wolf, asistimos con la literatura contemporánea, por ejemplo, a la irrupción de un cuerpo que construye su identidad: masculina o femenina, según el delicado borde del guardarropa o el veleidoso límite de los afeites.⁵ Asistimos a una posibilidad estética que hace oscilar la identidad de género por la no-sustanciación y por lo exterior al cuerpo. *Orlando*, en definitiva, va configurándose según unas tácticas de androginia que atentan contra el Discurso de la esencialidad sexual, una línea de fuga que escapa y se trasvasa más allá de los deseos.

Con los ecos de la antigüedad, previstos en *El Banquete*,⁶ la androginia es señalada como la constitución de un cuerpo monstruoso que fusiona ambos sexos. La consecuencia moral será, por una parte el oprobio y el castigo del extravío a través de la sexuación (la separación), y por la otra, la imaginería de la totalidad, esto que a su vez produciría dos instancias donde lo asexual (auto-suficiencia) por una parte, y la doble sexualidad por la otra, se transforman en el horizonte estético hacia la búsqueda del ideal perfecto: la belleza andrógina como un bienestar singularizado. Si la androginia, como dualidad fundamental, a juicio de Kristeva (1991: 60) y Badinter (1992: 198), ha escandalizado como un vestigio incierto de lo otro, su presencia se ve afincada en el territorio de la condena y sus figuraciones desterradas a la mala fama, todo ello producto quizás de las alternancias, confusiones, gradaciones y equívocos que la Tradición, e incluso cierta literatura del siglo XIX han apostillado en ella. Términos como

⁵ Wolf, Virginia (1993: 101): “Orlando, imposible negarlo, se había convertido en una mujer. Pero en todos los demás aspectos seguía siendo exactamente el mismo que había sido. El cambio de sexo, si bien alteraba su futuro, no tenía por qué alterar su identidad. Su cara era, como lo demuestran los retratos, prácticamente la misma”.

⁶ Citado por Julia Kristeva (1991: 59).

androginia, hermafroditismo, homosexualidad y travestismo suelen ser confundidos o asimilados unos en otros. Lo cierto es que los dos primeros suelen ser intercambiables, aunque el hermafroditismo en las imagerías que hacen gala de su exhibicionismo, de su pluralidad sexual, está más próximo a lo habitualmente considerado como masculino, es decir, se discute la idea de que el hermafrodita tenga simplemente un añadido a su sexo, pero ello no irrumpe en su apariencia, en el “latir de su imagen”, como diría Lezama Lima, mientras que la androginia pudiera ser más bien interpretada como un estado de indefinición, una frontera desconcertante donde el cariz y lo que se desprende de ella es aparentemente independiente de la ostentación de un sexo doble. Ninguna de las dos nociones tendría que ver directamente con la homosexualidad, que es una práctica sexual concreta independiente de cualquier apariencia, aunque esa apariencia sea, como el caso del travesti, una exageración de una mujer imaginaria, mítica, modélica⁷ y que además, esa imagería, mitos y códigos hayan sido apropiados, asignados y asignables a la llamada subcultura gay. Para Carlos Reyero (1996: 198) el hijo de Hermes y Afrodita, en su origen resulta un dios andrógino aunque asexuado, es decir, aun cuando reunía los dos sexos, postergaba el deseo sexual. Su asexualidad puede ser interpretada, ya lo decía precedentemente, como una forma de plenitud o antes al contrario como una carencia culpabilizada, al no gozar, de las delicias amoratorias que se prefiguran en los cuerpos de los otros. De esa plenitud, participan los ángeles del cristianismo, sólo que la perversión en su iconografía hace desaparecer el sexo. También cierta literatura decimonónica procuró en el siglo XIX representar al dulce hermafrodita casi siempre desalojado de orificios y miembros abyectos, incorporando a la escena-, y como sublimación – un ideal de perfección o en su defecto imponiendo su imagen, alejada de la concepción positiva de Platón, en el espacio del mal. Es así como el Romanticismo fusionó los contrarios, situando ese cuerpo incierto, por ejemplo, muy próximo a la visión maléfica, al desbordamiento y a la locura.

Propongo en lo seguido una mirada sobre la androginia que, aunque tenga en consideración los equívocos y confusiones a los que suele asimilarse,

⁷ A este respecto señala Carlos Reyero (1996: 228-29): “Fue la imperiosa necesidad de la sociedad burguesa por codificar de manera irreconciliable los papeles sexuales, según determinadas apariencias masculinas o femeninas lo que, como consecuencia, llevó a creer que si había hombres que tenían los mismos deseos de las mujeres, deberían éstos adoptar también sus apariencias. Surge así una figura ambigua – aunque sólo sea relativamente – cuya apariencia resultó, además, perversa”.

también verifique las distintas gradaciones de ese cuerpo representado en los discursos literarios. Si el andrógino es, más allá de cánones, esquemas y papeles: un estado del deseo, un punto de fuga o un *sfumato*⁸ que confunde, veremos en adelante cómo y de qué manera agita la pulsión erótica en esa marea que entrelaza lo femenino y lo masculino, bien para ironizar esas formas esquemáticas, proponiendo a su vez una poética del cuerpo ajena a las políticas convencionales, o bien para cuestionar los afectos y deseos de los cuerpos desde una efervescencia de lo sexual imposible.

Si existe una tesis seductora de androginia, es la propuesta en 1987 por Manuel Vicent con su novela *Balada de Caín*. El autor revisita en el imaginario mítico/bíblico las fuerzas que hicieron sucumbir a Abel a manos de su hermano. No es la envidia o la codicia precisamente la portadora de tales fuerzas, según como puede leerse en el Génesis,⁹ es más bien – y al contrario de lo que se cree – el enamoramiento mortificante y tenaz lo que mueve a castigar con la muerte al ambiguo niño de “piel caoba y ojos azules”. Se le da muerte a esa “bailarina turca”, de amagos equívocos que corroe la pasión de Caín y la intercambia, por un deseo derramado en los ojos de “esos putos reyes del desierto”. Una muerte que vuelve convulsa a las calles de Nueva York para repetir insistentemente y de manera intemporal¹⁰ este ritual del cuchillo en mano que ataca, cercena y degüella al infame bailarín. “Abel, el bailarín figura de Broadway, rey absoluto de los maricones de Nueva York ha sido asesinado”,¹¹ dice una voz en sordina en la novela. Ese famoso maricón, como tantas veces se le denomina, es la apuesta terrible de un deseo que lleva tatuadas las huellas de la aniquilación. Ha surgido aquí, como señala Carlos Gurméndez, en su *Trata-*

⁸ Se recurre en esta definición del andrógino, en primera instancia al lenguaje de la música (metáfora propuesta por Echavarren (1997)) y en segundo término a una noción del lenguaje pictórico.

⁹ “Yahveh miró propicio a Abel y su oblación, mas no miró propicio a Caín y su oblación por lo cual se irritó Caín en gran manera y se abatió su rostro (...)”. Biblia de Jerusalén, Cap. 4.

¹⁰ Vicent no sólo le otorga a Caín las mismas cualidades relatadas en el mito: fundador de la primera ciudad itinerante habitada por músicos, cuchilleros y mujeres alegres, sino que hace uso del imaginario del estigma: la señal de Caín será su protección y su condena eterna (“Quien quiera que matare a Caín lo pagará siete veces”. *Biblia*. Ibid). Esto ofrece la posibilidad de aventurarse a una perpetuidad en la existencia del personaje.

¹¹ Ibid. Página 58.

do sobre las Pasiones, un arrebató que niega la distancia de los cuerpos y pone en entredicho el objeto de la codicia – ya no es el afecto de los padres o la mirada ubicua y benefactora de Dios – sino el ansia de posesión absoluta del cuerpo y del ritmo de Abel. Ritmo que hace bambolear en su cuello, el falo de hueso que en tiempos milenarios Caín talló primero y le regaló después como promesa de unión a esa figura liminar macho-hembra que durmió en su regazo.¹² Abel, nos ofrece su androginia en la imagen del servicio ritual que rinde a la diosa Artinaeek dando cierta legitimación a un deseo cifrado más allá de papeles y apariencias. La diosa “[...] exhibía en un pedestal varios sexos masculinos y femeninos en su hinchado vientre de barro” (página 98). Otra imagen, que es sólo un síntoma de la primera, son los indicios que configuran la silueta de Abel. Tanto sus gestos como su delicadeza lo ubican, como hemos visto, fácilmente en la hibridez de lo masculino suavizado o relajado por lo femenino. Se trata, evidentemente de una identificación de la belleza clásica, ideal de lo perfecto, con la prematura juventud y con la feminidad. Esa relajación de los rasgos físicos masculinos en aras de alcanzar la belleza, lleva desde la Antigüedad el latido de una pulsión que confunde, seduce y provoca en la sublimidad o mortifica en la perversión. En todo caso es el deseo erótico transfigurado, como diría Lacan, en movimiento mortífero.

La relación belleza, juventud y feminidad es el hilo conductor de la reciente novela publicada por Luis G. Martín: *La muerte de Tadzio*, que nos hace leer esta novela como co-relato coincidente con la *Muerte en Venecia* de Thomas Mann. La novela de Mann es revisitada, digamos incluso, continuada a la manera epistolar¹³ cuya fuerza memorialística¹⁴ va reconstruyendo un pa-

¹² Pero apartados de la intermitencia mítica, la imposición narrativa es que “el Abel” de Nueva York deba morir acuchillado, por homosexual, y Caín sacie su codicia aferrándose al vientre reparador de Helen. “Muerte al fantasma”, ya que a mi entender Abel está “alojado” en un espacio, en un intersticio del deseo, incluso en el encuentro sexual con esa mujer. ¿Traslación de objeto amoroso? Lo cierto es que Caín como el sexo hinchado de la mona, necesita del bálsamo sexual que le permita olvidar el “salvajismo” de aquellos primeros juegos con el hermano. Olvidar aquella mirada azul, espejeante en el rostro bronceado y perturbador de los primeros tiempos.

¹³ Lo epistolar, como explica Maurice Blanchot en *El libro que vendrá*, es una forma discursiva más o menos convencional y sencilla pero no por ello benévola. Las cartas aguardan los “signos de lo temible”: es capaz de soportar las más arrebatadas pasiones, incluso la construcción de un yo desde la furia, la atrocidad y la violencia.

¹⁴ Debe enfatizarse que la novela de Luis G. Martín guarda una relación cifrada en la reconstrucción de un pasado a través de la carta como legado, como testamento. Ello sin duda, tiene sus implicaciones dialógicas con otras novelas como las de Marguerite Yourcenar: *Las memorias de*

sado cuyas bases fueron fundadas por un deseo furioso de belleza y juventud. Tadzio vuelve a Venecia, a la novela, a la imagen de Gustav Von Aschenbach, cuando emprende una larga carta dirigida al que fue irónicamente su amor imposible, su deseo no consumado, diferido. Tadzio regresa con el horror envolvente de una muerte próxima y con la desesperanza de una belleza andrógina fulminada por el tiempo. Esa Androginia de cuya belleza y juventud hacían de su presencia una resonancia para la perturbación del otro, se relata ahora destruida no sólo por una vejez tan lúbrica como obscena, la ironía va más allá: en el adentro de un cuerpo que siempre fue insoportable, de un cuerpo abatido aún más por el horror corrosivo y pútrido de la enfermedad. La belleza, nos dice finalmente el personaje con una distanciaci3n ir3nica, simula, posterga y recubre todo ese horror. El retorno a lo mismo, veremos enseguida, retoma su instancia en Tadzio condenado de manera similar al Doctor Gustav Von Aschenbach a la fatalidad, ya no por la peste (metamorfosis simb3lica del deseo imposible), sino m3s bien por esa carroña interior: extrema y vulgar que les hizo desear con furia la imagen intermitente de los jovencitos delicados, femeninos, amparados en el privilegio plat3nico de una belleza hecha para seres sublimes, sensibles e intelectuales. Tadzio desea una imagen suya en el pasado,¹⁵ imagen ya lejana, pero que mover3 sus tent3culos hasta provocar una apoteosis de la perversi3n. Es as3 como la novela se rearticular3 en una especie de perpetuum mobile: el deseo del andr3gino unido a lo funesto se repetir3 c3clicamente en cada uno de los elegidos: es as3 como casi al final de la novela, Tadzio en su lecho de muerte dice al joven amante (bello, joven, andr3gino), como met3fora del retorno a lo mismo: “Le ped3 entonces que volviera a Venecia dentro de cincuenta aros, que se alojara en el Excelsior”. (Ibid. P3gina 283).

Si en la primera etapa recordamos a un Tadzio andr3gino, delicadamente enfermizo y virginal, veremos en lo sucesivo a un Tadzio dandi, perverso

Adriano; Alexis o el tratado de in3til combate y las memorias de Leonardo Da Vince, ficcionalizadas en la novela de Luis Racionero (1999), *La Sonrisa de la Gioconda*, todas 3stas con fuerte componente de deseo homoer3tico.

¹⁵ Dice el personaje: “Pero aunque el despintado de los aros lo haga parecer ahora incre3ble, fui un mozo extremadamente delgado, de facciones suaves y de maneras dulces. El rostro era, como dije ya, de una palidez exagerada, y su expresi3n sombr3a y melanc3lica, estaba siempre en la vecindad de lo real, en esos dominios que los poetas conceden al alma [...] Una larga melena rubia por 3ltimo, ca3a hasta los hombros y se enredaba con desorden en la frente [...] Es 3sta sin duda la descripci3n de alguien hermoso”. (Ibid, p3gina 16)

tido,¹⁶ excesivamente interesado por el sexo escabroso por clandestino, efímero y nocturno.¹⁷ Es interesante mirar la reconstrucción moral del libertino decimonónico con este personaje, como una forma de acercarse a la dinámica de los deseos que desdice el dictamen que impone orden a las prácticas eróticas y se regodean hasta el estupor en un estilo de vida evidentemente periférico y marginal. Tadzio responde, tal como él mismo relata en su larga epístola, al ideario del libertino, todo ello como una respuesta a la mutación socio-cultural del sodomita en pervertido¹⁸ y de éste en el libérrimo agente sexual que busca jovencitos en la oscuridad aglutinada y sórdida de sótanos y prostíbulos malolientes. Tadzio ve marcada su pulsión por los signos de la depravación y la representación de su yo en la carta, raya los límites de la más absoluta degradación, la necrofilia es uno de esos límites: “Y al abrirle los ojos para que mirara – como ha de hacerse siempre con los cadáveres –, comprendí, por fin que la belleza no fue creada para la contemplación, sino para la lascivia. Y entonces forniqué con él”.

Julia Kristeva (1991: 60) infiere que: “El andrógino no ama, se mira en otro andrógino y no se ve más que a sí mismo [...] Fusión en sí mismo, que no puede ni siquiera fusionarse: se fascina con su propia imagen. Se trata, por supuesto, de la fantasía homosexual de la androginia, y no de una constitución biológica”. Es curioso observar en estas novelas y, a partir de lo que señala

¹⁶ Una imagen descollante en la novela es el sentido de la “mirada”. Ella es un dispositivo para subrayar el deseo y satisfacer las pulsiones. Pulsión inhibida, a veces, puesto que *Tadzio* ha privilegiado en su narración una imagen de la contemplación, como un estado que valora de manera sublime esa belleza, sin visibilidad sexual aunque de hecho la contenga. Belleza destruida por los avatares de los años, la enfermedad y la nocturnidad. Por ejemplo, la acotación de la mirada que se le da en el texto al lienzo del *Cristo* de *Caravaggio*, pienso, es una forma contundente de *trasladar* tal contemplación, la mirada de ese Cristo moribundo o muerto y que “mira lúbricamente” la pierna del joven que a su vera le ayuda a bajar del madero (también es la mirada de *Caravaggio* posada allí, en ese perverso resplandor: La mirada de Cristo es la mirada de *Caravaggio* y *Tadzio*). Como en la escena pictórica, *Tadzio* insiste en ahuyentar la muerte con el deseo que destruye.

¹⁷ Al respecto señala Catherine Millot (1998: 9-10): “Son perversos, y no en un mal sentido de la palabra: designamos con ella una habilidad particular para hacer uso de un poder que no es menos fundamentalmente humano: el de realizar el único milagro que vale la pena, transformar el sufrimiento en goce y la falta en plenitud [...]. Yo resumiría en dos términos esta comunidad en su condición de extraños: transmutación y polarización (...): encuentran su fundamento primitivo en lo que se denominaría la erotización de la pulsión de muerte”.

¹⁸ Cf. Los planteamientos de Óscar Guasch en su reciente libro, *La crisis de la heterosexualidad*, página 58.

Kristeva, una idea que contradice lo apuntado en la introducción; se trata de la asimilación de la androginia a planos homoeróticos, y digo contradicción porque en efecto habría que enfatizar de manera contundente que la imantación que produce la imagen del andrógino en éstas y otras novelas – como cifra un deseo, de una visibilidad erótica – se distingue o tendría que distinguirse de una postura homoerótica, aunque de hecho haya apropiaciones ineludibles por parte de un colectivo e incluso haya una apertura estética en la construcción de los cuerpos liminares. La androginia sería, en estas novelas, una tercera vía que subyace al deseo de cualquiera, más allá de las distinciones y de las identidades. El andrógino como fetiche imanta¹⁹ porque, como explica Echavarren (1997: 54), promete más de lo que un hombre y una mujer pueden dar.

El seudónimo Luciana de Lais, que pareciera tomado de los antiquísimos cantos al amor cortés, sirve de máscara paródica para que Juan García Hortelano publique en 1990, su novela *Muñeca y Macho*. Hay en esta novela una confirmación, aunque rocambolesca, desafiante e incluso grotesca, de que la identidad del yo, no son los genitales. Retando lo previsible, la novela asalta, con un lenguaje desbordante y barroco, las posibilidades del erotismo concebidas en primera instancia, desde la fusión, confusión, yuxtaposición del sexo y de una hiper-realidad en la visibilidad de esas imágenes. Los personajes parecieran reunirse, a la manera de Copi,²⁰ en un teatro de caricaturas donde la reverberación de lo sexual, crea un estado-otro de lo pornográfico, retándolo, retorciéndolo, exprimiendo con una distanciación paródica los alcances de ese discurso. Transgrediendo – incluso combinando hasta la desmesura – el limitado vocabulario erótico. El narrador, retando a la fatiga del lector, crea un imaginario desvergonzado, raro e insólito, donde lo pornográfico, digamos, cobra otro signo. El andrógino en esta novela es, a todas luces, no sólo distinto de otras representaciones más graves. La parodia exprime y construye de manera carnalesca un imaginario que reta a fuerza de ser esperpéntico, las distintas representaciones degradadas y relacionantes de la androginia: el macho, la mariquita, la loca, la supermujer. El juego de las identidades en *Muñeca y Macho* oculta su ojo guiñado y ofrece de su tapiz rocambolesco el avatar continuo

¹⁹ Cf. Con la posición de Susan Sotang (1996: 355), la cual une la concepción andrógina con una sensibilidad *camp*.

²⁰ Copi es el seudónimo de Raúl Damonte, escritor y caricaturista argentino. Tiene una nutrida obra, mucha de ella en francés. Novelas como *La guerra de las mariquitas* o *La fiesta de las Locas* aborda el problema del travestismo unido al grotesco y al esperpento.

de cuerpos que se van transformando, mutando, metamorfoseándose en un proceso donde la sorpresa anima a supermujeres con falos entumecidos y supermachos adormilados y con senos exuberantes. Se revela la ironía de enfatizar los extremos y en este juego paradójal de identidades y mutaciones polarizadas, la interrelación entre los personajes se halla marcada por una visión orgiástica del mundo.

Diríamos que García Hortelano en ese barullo del “Jardín de canéforas” (recordemos que las canéforas son jovencitas que en algunas fiestas griegas y romanas llevaban canastillas con flores y ofrendas...), en ese jardín báquico y “primordial” susceptible a lo camp se desborda clandestinamente en encajes y peinados dieciochescos, plumas y pompones de marubú, diríamos que no sólo construye, retando la convencionalidad, los cuerpos de algunos personajes con marcas aparentes de ambos sexos, sino que también hace oscilar de un polo a otro, al igual que las instancias de la enunciación misma, las certezas de esa sexualidad, trastocando en un lenguaje festivo la confusión barroca de orificios, bocas y miembros: el ano o la boca por la vagina, el falo como un esfínter vuelto de revés y lo más insólito, es la confusión en el funcionamiento de esos miembros, bocas, órganos y orificios: un cuerpo que, como diría Bajtín, muestra con su incongruencia, con su transgresión, el estado de un corporal-grotesco situado en un mundo al revés que a su vez, es un estado muy próximo a renaceres y a utopías. Lo paródico, decíamos, da paso al grotesco y en esa delectación la princesa Astolfá Adolfa – personaje invitado al festín de Canuta Fox – muestra los signos de un “embarazo de alto riesgo”, embarazo situado precisamente en su mítico y descomunal falo, siendo atendida cuando la ocasión muestre (o más bien disponga) de un conato de aborto.²¹ Si los personajes de esta novela tienen identidades dobles, no es extraño suponer que el personaje Macho que es también Príncipe y Duque de Nash (dentro del imaginario gay podría atribuírsele inicialmente el icono de macho excesivo o supermacho) transmute de pronto, en la irresistible y modélica Canuta Fox, mientras que Muñeca, adorada por una intranquila mayordoma, espera paradójal: entre sodomizada y casta, el regreso de su Macho al mencionado “Jardín de las canéforas”. Aquí lo erótico recupera la exaltación sáfica y lo pornográfico se recompone en una imposibilidad del lenguaje: cuyo único recurso es el exceso y la repetición que, al mos-

²¹ “Constató con agrado, príncipe, que el embarazo no ha mermado ápice al miembro que usted tiende a llamar cosa, es más se diría que la preñez se le ha concentrado en la polla – opinó Muñeca al tiempo que escondía el rostro entre las manos” (ídem, página 126).

trar la desnudez irrisoria, y en la desnudez una visibilidad que afirma/niega, juega a la indeterminación y trastrocamiento de orificios y erecciones, y nos hace partícipes de un discurso exaltado en la abundancia de los coitos y las penetraciones²² como la ambición más fatua de los personajes del grotesco.

Con *El amante lesbiano* de José Luis Sampedro asistimos a una poética que revisa irónicamente los fundamentos de los papeles sexuales asignados y de las identidades esencializadas en nuestra Cultura. La novela se ve animada por el discurrir conflictivo de la androginia unida al deseo y a la necesidad de amor y sexualidad de los personajes, de allí el epígrafe de San Agustín: “Ama y haz lo que quieras”. Esta preocupación por la androginia como un estado puro de conciliación y no de la polaridad entre los sexos había sido insinuada en una novela anterior,²³ pero vemos que esa preocupación se hace central con *El amante lesbiano* cuyos derroteros difíciles y discutidos, por cierto, no tiene reparos a la hora de establecer con una distanciación crítica y por ende destabilizadora, la idea de una transformación, de una iniciación, una vuelta – que raya en el sarcasmo – hacia ese inaccesible y debatido espacio de lo femenino, abocado a una consciencia oriental²⁴ del andrógino, diríamos, hacia a la noción de simultaneidad y no de conflicto entre los sexos. El personaje central de esta novela, marcado por el solipsismo de este tiempo: maduro, solo e insatisfecho, sólo encuentra explicación al sinsentido de su vida cuando acce-

²² Debemos traer a colación, en este sentido, dos novelas que tienen relación con ésta. Una es *Cobra* de Severo Sarduy, digamos que por la mirada paródica, aunque no exclusivamente sexual del personaje que habita el Circo de las Muñecas; y otra, es *Paradiso* de José Lezama Lima, donde lo sexual es nombrado con similar barroquismo y metaforización.

²³ Hablamos específicamente de *La Vieja Sirena* (1990). En esta novela son fundamentales, a mi parecer, tres elementos relacionables entre sí: en primer lugar, el fuerte componente de índole homoerótico (aunque de una manera subrepticia y sugestiva en el cuerpo narrativo). Hablamos de sujetos deseantes masculinos que oscilan en función a un objeto de deseo masculino, aunque ambiguo, en muchos casos andrógino. En segundo término, el aglutinamiento lúdico de la imagen andrógina del personaje *Krito* quien obedece a unas estrategias de androginia que contiene, de alguna manera, los ecos o las motivaciones y/o preocupaciones (la sexualidad no esencializada, por ejemplo) desarrolladas luego en *El amante lesbiano* y por último, la figuración sensual de la Sirena *Glauka*: en la iconografía pictórica y literaria la imagen de la sirena, es para Carlos Reyero (1996: 274) de una profunda hipersexualidad, equiparable de alguna manera, con la promesa erótica, el misterio o el peligro que se ven depositados en la imagen del andrógino.

²⁴ En la novela *Cobra* de Severo Sarduy hay una insistencia ritual por parte del personaje en cercenar el pene y de construir lo femenino. El fin se ve descarriado al concentrarse en un polo, no obstante Cobra, muerta por la ablación, asciende a la cúpula del templo budista, ostentando visiblemente los dos sexos.

de, por extrañas circunstancias a “Las afueras”,²⁵ a una alegórica frontera sin lugar definido, prólogo de una muerte adornada de fantasmas e inmovilizaciones de un pasado dejado, hueco, marcado por la carencia. El personaje no sólo accede a ese umbral, lugar intermedio, sino que también va cuadrando las piezas de un rompecabezas, de un marasmo cuyo remolino hunde sus primeros vientos en la historia familiar. Son los sujetos de esa historia los encargados de revelar los equívocos, la falta de reconciliación de lo masculino y lo femenino, y es así como dentro de esa persistencia de la muerte se logra desentrañar que, al igual que su padre (homosexual latente), siempre se ha sentido una mujer, pero a diferencia con éste su deseo no se orienta hacia los hombres sino hacia las mujeres. La respuesta es contundente, pero no por ella se supera la limitación, el estado del cuerpo: el personaje sólo será el amante lesbiano cuando sobreponga, supere o asimile en ese espacio del sueño el abismo sexual que subraya la carencia. La novela discurre con reminiscencias hindúes que legitima una lenta e irónica iniciación: el travestimiento, la sumisión, y el sadomasoquismo forman el entramado de dicha iniciación. La maestra, aunque mujer, es aquí poseedora del poder: fustiga, azota, arremete, domina, inicia. La visita de los muertos: el padre femenino, la madre castradora, el tío liberal y la tía sujeccionada, disparan, en principio los mecanismos de reconciliación con su cuerpo y ese sexo asignado por error. El personaje llega a convertirse en Miriam, llega a nombrarse y asumir el amor a las mujeres.²⁶ Vemos que Sampedro, no sólo transgrede las edificaciones lineales sobre la identidad en el personaje: macho por consiguiente masculino y en consecuencia heterosexual,

²⁵ “La alteridad – dice Derrida – es una exterioridad que no se deja derivar, ni engendrar, ni constituir a partir de una instancia distinta a ella misma”. Así la alteridad es una exterioridad no espacial o una no-interioridad, designada por la vía negativa, por lo no-dicho. Es así como “las afueras” de Sampedro o la ciudad alegórica de “Lahore” en Marguerite Duras, por ejemplo, se constituyen en formas de otredad y como puede apreciarse al final de la novela de Sampedro, es ese territorio sin espacio físico, el lugar del sueño, el tránsito hacia la muerte; en ese minúsculo alejamiento el personaje ha revisado su historia.

²⁶ “—A veces en mi vida llegué a preguntarme si era homosexual. Pero los hombres no me atraían y en cambio las mujeres sí, lo cual no me resolvió nada, puesto que con ellas, frecuentemente yo fallaba. Acabo de encontrar la respuesta. Mi sexo es masculino, pero mi género es femenino y, para concluir, sumiso. Así es que resulto lesbiano”.

apuntadas en la introducción, sino que también propone una feminización reconciliada, un andrógino que como dualidad²⁷ se levanta, se reconoce, y que luego es reconocido como un estado de deseo, como una forma más de desear y configurar la escena de goce en el discurso.

²⁷ En la novela de Luis Racionero, *La sonrisa de la Gioconda*, el devenir andrógino se ve subrayado por un elogio a Proteo: la mutabilidad de los sexos ofrece una apertura estética para el goce y el intelecto. Nos dice el narrador de la novela: “El andrógino (...) es sabiduría voluptuosa, erotismo ascético, un ser biface donde lo masculino y lo femenino se funden en un *sfumato*, el hombre se funde suavemente en la mujer como la luz se diluye en la deleitosa y placentera sombra. No he recurrido al andrógino para expresar mis preferencias estéticas o eróticas, sino para expresar un camino espiritual para aquel nivel de conciencia angélico que el hombre es capaz de alcanzar incluso en esta vida (...) ¿Conoces el texto gnóstico?: ‘cuando el hombre sea mujer, la mujer hombre, los dos uno y lo de arriba igual a lo abajo se habrá consumado el misterio’ ”. (Ibid. Página 289).

BIBLIOGRAFÍA

BADINTER, ELIZABETH. *La identidad masculina*. Madrid: Editorial Alianza, 1992.

BATAILLE, GEORGE. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.

BLANCHOT, MAURICE. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.

DERRIDA, JACQUES. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

ECHAVARREN, ROBERTO. *Arte Andrógino (Estilo versus moda en un siglo corto)*. Montevideo: Ediciones Brecha, 1997.

GAMONEDA LANZA, AMELIA. *Marguerite Duras: La Textura del deseo*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995.

GARCÍA HORTELANO, JUAN. *Muñeca y Macho*. Madrid: Mondadori, 1990.

GUASCH, ÓSCA. *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona: Laertes, 2000

KRISTEVA, JULIA. *Historias de amor*. México: Siglo XXI Editores, 1991 (tercera edición).

_____. *Sol Negro: Melancolía depresión*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.

LEVINAS, EMMANUEL. "Más allá del rostro" en *Totalidad e infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1997. Martín, Luis G. *La muerte de Tadzio*. Madrid: Editorial Alfaguara, 2000

MILLOT, CATHERINE. *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1998.

PAZ, OCTAVIO. *La llama doble*. Buenos Aires: Seix Barral, 1990.

RACIONERO, LUIS. *La sonrisa de la Gioconda. Memorias de Leonardo*. Barcelona: Editorial Planeta, 1999.

REYERO, CARLOS. *Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al decadentismo*. Madrid: Editorial Cátedra, 1996.

SAMPEDRO, JOSÉ LUIS. *El Amante Lesbiano*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2000.

_____. *La Vieja Sirena*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1990.

SARDUY, SEVERO. *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1974.

SOTANG, SUSAN. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.

VICENT, MANUEL. *Balada de Caín*. Madrid: Destino, 1990.